



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wskrzeszenie mistrzów – drugie, wampiryczne, wcielenie polskich romantyków

Author: Paulina Skrzyp

Citation style: Skrzyp Paulina. (2018). Wskrzeszenie mistrzów – drugie, wampiryczne, wcielenie polskich romantyków . W : M. Piechota, J. Strzałkowski, A. Szumiec (red.), “W kręgu czarnego romantyzmu. Inspiracje, motywy, interpretacje” (S. 287-305). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Paulina Skrzyp
Uniwersytet Śląski

Wskrzeszenie mistrzów — drugie, wampiryczne, wcielenie polskich romantyków

Z dzisiejszego punktu widzenia mogłoby się wydawać, że figura wampira straciła swój urok wraz z Oświeceniem, kiedy to wszechogarniający kult rozumu rozprawił się z demonami dawnych wieków i bezpowrotnie opuściły one społeczną świadomość. Nikt już dziś nie lęka się „na poważnie” polującego na niewinnych ludzi pod osłoną nocy wampirza. Nic bardziej mylnego — zamiast zniknąć wampiryzm ewoluował i nadal jest jednym z częstych motywów pojawiających się we współczesnej kulturze. Jednak chyba najbardziej skomplikowanego ontologicznie i epistemologicznie wampira wytworzył romantyzm. Można oczywiście zainteresowanie romantyków wampirami umiejscowić tylko i wyłącznie w fakcie zwrócenia się w stronę folkloru, gdzie wampir ma swój rodowód i potraktować motywy wampiryczne jako eksplorowanie dziedziny, która była bardzo mocno marginalizowana przez epokę Oświecenia. Można także spróbować spojrzeć na zjawisko romantycznego wampiryzmu szerzej, wiążąc go z kwestią poznania i spróbować za pomocą tej kategorii wyjaśnić wampiryczny fenomen. O ile w Oświeceniu poznanie możliwe było za pomocą rozumu i wszelkie mechanizmy rządzące światem i człowiekiem próbowano wyjaśnić za pomocą logicznie skonstruowanego ciągu przyczynowo-skutkowego, o tyle, jak sądzi Maria Cieśla-Korytowska:

Romantyzm za swój cel wziął obalenie przekonania, że wszelka prawda może być wprost wydedukowana z „przy-

czynowości fenomenalnej” i że jest kwestią czasu, by móc ją wyrazić przy pomocy tablic matematycznych. Jego spór z Oświeceniem dotyczył w gruncie rzeczy głównie epistemologii, a nie estetyki¹.

W innym miejscu badaczka dodaje:

Atak na naukę miał być obroną człowieka, jako podmiotu poznającego, i jego znaczenia w świecie. Oznaczało to zarazem wywyższenie tej zdolności kreacyjnej i odtwórczej, jaką była dotąd wyobraźnia, podniesienie jej do rangi zdolności poznawczej i przeciwstawienie jej rozumowi².

Trzeba w tym miejscu zauważyć, że romantycy nie rezygnowali całkowicie z osiągnięć nauki. Jedyne co odrzucali to jej monopol epistemologiczny. Wedle dziewiętnastowiecznych koncepcji rozumowe poznanie było niepełne, lecz nie było błędne. Dokonując sporego uproszczenia, możemy powiedzieć, że romantyzm z oświeceniowym bagażem wiedzy rozszerza władze poznawcze człowieka oraz stawia tegoż jednostkowego człowieka jako centralny podmiot poznający w świecie.

To więc, co Oświecenie z taką determinacją chciało zwalczyć, romantyzm wyniósł bardzo wysoko. W związku z tym, że myśliciele, na czele z poetami, w pierwszej połowie XIX wieku skoncentrowali swoją uwagę na przewartościowaniu osiemnastowiecznej epistemologii, w kręgu ich zainteresowań musiał znaleźć się mit. Pojęcie mitu ma oczywiście bardzo długą tradycję — funkcjonowało już w starożytności, lecz dopiero u romantyków stał się on sposobem poznania świata. Według cytowanej już Marii Cieśli-Korytowskiej:

Mit jest najpełniejszym sposobem poznania tych pierwotnych czasów (i ludzi), do którego można i należy nawią-

¹ M. CIEŚLA-KORYTOWSKA: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997, s. 15.

² Ibidem, s. 25.

zywać obecnie. Ich [romantyków — PS] zdaniem, mit był kwintesencją wiedzy intuicyjnej, nieświadomej i zbiorowej [...] człowieka pierwotnego; był jego „językiem”, „religią”, „filozofią” i „poezją” zarazem [...] Przypisywanie człowiekowi pierwotnemu mitu jako najpełniejszego sposobu poznania nobilitowało mit, zgodnie z romantyczną hierarchią wartości. Po pierwsze ze względu na ideę doskonałości „ludu”, „dzikusa”, człowieka sprzed historii (i kultury). Po wtóre, mądrość zbiorowa, oparta na przesłankach pozarozumowych (intuicji, nieświadomości), wyższa była od indywidualnej, opartej na racjonalnej analizie. Sam więc „pierwotny” charakter mitu był dla romantyków gwarancją jego wagi i doniosłości gnoseologicznej³.

Traktując tak poważnie kwestie gnoseologiczne i postawienie ich w samym centrum zainteresowań epoki, romantycy wykorzystywali wszystkie możliwości, które mogłyby ich zbliżyć do osiągnięcia pełni poznania. I to tak naprawdę „romantyczna obsesja poznawcza” spowodowała zainteresowanie folklorem, a w konsekwencji rozważaniami na temat wampiryzmu, który nas szczególnie interesuje.

Figura wampira, choć zaczerpnięta z podań i legend, ulega w romantyzmie pewnemu przewartościowaniu. By jednak owo przewartościowanie spróbować najlepiej pokazać, musimy w tym miejscu zdefiniować postać krwiopijcy i prześledzić ogólną historię jego losów od czasów najdawniejszych. Erberto Petoia uważa, że:

klasyczna definicja wampira utożsamia go z duchem zmarłej osoby lub jej trupem, ożywionym przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej vitalności. To przyczynia się do powstania specyficznego aspektu wierzenia, według któ-

³ Ibidem, s. 138.

rego upiory lub duchy, wysłane przez czarownice lub czarowników, mogą w różny sposób wyrządzać szkody żyjącym lub sprowadzić na nich choroby i śmierć. W tradycji ludowej wampir to osoba przedwcześnie zmarła gwałtowną śmiercią bądź której pozaziemskie życie nie jest szczęśliwe, ktoś, kto jest czarownicą, czarownikiem, wilkołakiem, heretykiem, dzieckiem z nieprawego łoża zrodzonym z rodziców bękartów, każdy, kto został zabity przez wampira, i wszelkiego rodzaju wyrzutki społeczne⁴.

Można by pokusić się o stwierdzenie, że wampiry są stare jak świat. Literackie natomiast pojawiają się już w starożytności. Za pierwszą postać wampiryczną uznana została postać mitologiczna, którą była Empuza, czyli:

kobięcy demon, zdolny wcielić się w różne postaci, m.in. suki, krowy lub pięknej dziewczyny. W tym ostatnim wcieleniu kobiecie demony obcowali z mężczyznami w nocy lub podczas popołudniowej drzemki, wysysając z nich siły vitalne i powodując ich śmierć. [...] Nieco później Empuza przyłączyła się do Lamii i obie sypiały z mężczyznami i wysysały z nich krew, kiedy byli pogrążeni we śnie. Bardzo często dochodzi do kontaminacji obu postaci i powstaje z nich jedna istota⁵.

Nietrudno zauważyć, że egzystencja wampira od samego początku związana była ze śmiercią, krwią i erotyzmem. Połączenie tych trzech kategorii, a szczególnie obecność śmierci, spowodowało zainteresowanie się mitem wampira przez romantyków. Jak twierdzi Maria Janion:

Spełniało się drastyczne naruszenie tabu śmierci. Ze strony romantyków była to świadoma transgresja. Najbardziej

⁴ E. PETOIA: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Tłum. A. PERS. Kraków 2003, s. 35.

⁵ Ibidem, s. 36.

uderzającym znakiem przekroczenia granicy „śmierci dozwolonej” w kulturze romantycznej stało się — za wzorem średniowiecza i kultury ludowej — wprowadzenie duchów, błakających się i luzem i gromadnie, i gdziekolwiek bądź; można je było spotkać wszędzie i bynajmniej nie tylko w nocy. Do literatury weszły — z mocą nie znaną wcześniej — wyobrażenia ludowe [...] Oczywiście największe niebezpieczeństwo przedstawiały pijące krew nocne wampiry — jako twory ciemnej wyobraźni ludowej, przede wszystkim, jak sądzono, słowiańskiej [...] na wpół animalne wyuzdane symbole rozpętanych mocy nieświadomości⁶.

Oczywiście kiedy romantycy przyswajali i redefiniowali mit wampiryczny, nie wierzyli w rzeczywiste istnienie krwopijców polujących nocą na bezbronnych ludzi. Wampir przestał być złem pochodzącym z zewnątrz, a stał się nosną metaforą ciemnej strony człowieczeństwa, co sytuuje tę figurę w nurcie czarnego romantyzmu. Dzięki takiemu przesunięciu w pierwszej połowie XIX wieku powstał wampir, który w całej historii tego motywu jest najbardziej skomplikowaną figurą — obarczony został dylematami egzystencjalnymi, moralnymi i ontologicznymi. Dodatkowo, bezlitośnie, wrzęgnięty w tryby romantycznej miłości stał się jednostką skomplikowaną o niezwykle głębokim oraz niespójnym portrecie psychologicznym. Romantyczne przeniesienie wampira w sferę fantastyki potwierdza Barbara Zwolińska, pisząc:

w zjawisku wampiryzmu ogniskują się ważne elementy romantycznego światopoglądu i filozofii. Będzie to z jednej strony ludowa wiara w istnienie świata pozaziemskiego, zaludnionego istotami ingerującymi w egzystencję żyjących, z drugiej strony odrzucenie racjonalnego, oświeceniowego przekonania o rozumowych możliwościach zba-

⁶ M. JANION: *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2006, s. 64–65.

dania świata. Obok tego — skłonność do fantastyki, konwencji onirycznych i parabolicznych oraz łączenie różnych, niekiedy wykluczających się składników, np. baśniowości i świata realnego. I wreszcie eksplozja tajemniczości, magii, tajemnych przeczuć jako zasadniczej cechy romantycznego świata i charakteru bohaterów⁷.

Stanowisko przeniesienia figury wampira ze sfery rzeczywistości, realnego zagrożenia w sferę fantastyki, czyli w pewnym sensie zagrożenia obłąskawionego, potwierdza Anna Gemra w słowach:

Opowieści o duchach czy demonach pojawiły się już wcześniej, między innymi w beletrystyce oświeceniowej, lecz dopiero twórczość romantyków sprawiła, że fantastyka zaczęła być postrzegana jako równoprawna w stosunku do innych kategorii estetycznej. Bariery została przełamana: materia utworu literackiego nie pozostawiała już żadnych wątpliwości — przynajmniej w kręgu odbiorców świadomych, że tekst literacki jest zapisem fikcji, a nie faktów — co do umownego charakteru niebezpieczeństwa. W ten sposób straszny wampir i przerażający wilkołak stały się potworami konwencjonalnymi, służącymi rozrywce: wprowadzając budzącą dreszcze, wzmagającą wydzielanie adrenaliny, ale jednak — rozrywce⁸.

Romantyczna nobilitacja mitu wampira nie służy zatem próbie udowodnienia jego istnienia, a wyrażeniu w pewien sposób światopoglądu epoki oraz wiedzy o ludzkiej naturze. Pomimo pewnego rodzaju redefinicji wampiryzmu romantycy nie zrezygnowali całościowo z klasycznego rozumienia

⁷ B. ZWOLIŃSKA: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*. Gdańsk 2002, s. 14–15.

⁸ A. GEMRA: *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*. Wrocław 2008, s. 83.

kim bądź czym jest krwio pijca. Romantyczny wampir nadal musi żywić się krwią, jest nieśmiertelny, choć może precyzyjniej jest powiedzieć, że nigdy nie umiera do końca — jest tak naprawdę nieumarły. Jego status ontologiczny ciągle pozostaje trudny do jednoznacznego określenia. „Egzystuje” na granicy życia i śmierci, co było w nim najbardziej pociągające. Postać wampira łącząca w sobie śmierć, seks i krew przepuszczana stopniowo przez filtr romantycznej fantastyki została ostatecznie przez ludzi całkowicie oswojona. Z czasem wampir zyskuje dodatkowe atrybuty, które czynią z niego istotę doskonałą (w większości realizacji). Z obrzydliwego, rozkładającego się trupa — krwio pijcy staje się pięknym lordem (w postaci męskiej wampira). Nieskazitelne piękno i blada cera są po dziś dzień cechami na stałe wpisanymi w wampiryczny fantazmat. Stało się to dzięki postaci stworzonej przez Polidorigo.

Lord Ruthwen to pierwszy wampir działający jawnie, na salonach, w świetle dziennym. Jest na pozór zwykłym człowiekiem, o pięknych, regularnych rysach twarzy, co prawda nieco ekscentrycznym w swoim zachowaniu, budzącym dziwny respekt i potrafiącym stłumić wesołość otoczenia samym tylko spojrzeniem; co prawda odznaczającym się „śmiertelną bledością” i niepokojącą barwą oczu, które są całkowicie szare — ale przecież człowiekiem. Ma wszelkie cechy gentlemana, jego zaś styl bycia, przypominający zachowanie dandysa, nie odbiega w jakiś szczególny sposób od obowiązujących norm⁹.

Taka zmiana wizerunku wampira powoduje, że stał się całkowicie podobny do człowieka, a co za tym idzie — nie można było rozpoznać zagrożenia na pierwszy rzut oka. Wykreowanie tak pięknego krwio pijcy i przeniesienie go ze straszliwego zamczyska na „bezpieczne” salony całkowicie uniemożliwia-

⁹ Ibidem, s. 127–128.

ło jego identyfikację. Zło zagościło w samym sercu cywilizacji, a jego potencjalne ofiary nie miały nawet podejrzeń, że tak się stało, co więcej, z chęcią ulegały jego wpływom.

Lord Ruthwen ma także wyraźne cechy diaboliczne, wskazujące na związek postaci wampira z ludowymi wierzeniami w to, kto i dlaczego może zostać upiorem oraz skąd się biorą wampiry. Doprowadza ludzi do ostatecznego upodlenia, wykorzystując ich słabości i umożliwiając, przez darowizny pieniężne, folgowanie najgorszym instynktom. Spotkanie z nim i skorzystanie z jego hojności kończą się zawsze całkowitą degeneracją¹⁰.

W powyższym cytacie bardzo jasno uwidacznia się, moim zdaniem, najważniejsza ukuta w romantyzmie myśl towarzysząca mitowi wampira. Fantazmat krwio pijcy uzyskuje znajomość ludzkiej natury. Dzięki temu jest w stanie wyzwolić w człowieku najgorsze instynkty, zwolnić kulturowo narzucone normy odnoszące się do szeroko pojętej seksualności i moralności. Dostrzec tutaj możemy także to, że tak naprawdę człowiek nosi w sobie ukryte zło, a wampir zna i korzysta z odpowiednich mechanizmów, by człowiek sam z własnej woli temu złu się poddał, a dodatkowo czerpał przyjemność czy też rozkosz z własnego upadku. Wniosek ten potwierdza także Michał Wolski, który pisze, że:

Fantazmat wampiryczny jest [...] prezentowany jako ekwiwalent zła, już jednak nie zła zewnętrznego, obcego, ale czającego się w środku, w słabościach i pokusach każdego człowieka. W tym rozumieniu wampiryzm jest słabością, choć cały czas stanowi personifikację gorszych stron człowieczeństwa¹¹.

¹⁰ Ibidem, s. 130.

¹¹ M. WOLSKI: *Wampir wiwisekcja. Wyobrażenia krwio pijców we współczesnej kulturze*. Wrocław 2014, s. 58.

Romantycy uczynili więc z wampira figurę, która stała się lustrzanym odbiciem najciemniejszej strony człowieczeństwa. Dzięki temu, że wampir nie istniał w rzeczywistości, mit o krwiopijcy mógł zostać poddany zabiegom metaforyzacji i stać się w pewnym sensie narzędziem poznania ludzkiej natury. Dodatkowo poprzez wpisanie go na stałe w konwencję fantastyki/grozy przestał przerażać, a zaczął fascynować. Oblaskawiony lęk nie wywoływał już strachu. Został on zastąpiony ciekawością.

Wampir jako wyraz romantycznego światopoglądu i pasji poznawczych nie przetrwał w takim samym kształcie do czasów najnowszych. Jak sądzi Maria Janion:

W naszej epoce powszechność mitu wampira została potwierdzona przez najbardziej uniwersalną ze współczesnych sztuk — przez film. Filmy o Draculi i innych wampirach idą w setki. Już nie trzeba się udawać się na rozstajne drogi, aby spotkać mrowie wampirów. [...] można powiedzieć, że opowieść o wampirach tworzy alternatywną historię ludzkości, w której śmierć i zmartwychwstanie uzyskują własną odrębną wykładnię. Z tego względu łączą się w niej pierwiastki folkloru, dziewiętnastowiecznej kultury popularnej, dwudziestowiecznej kultury masowej oraz kultury wysokiej. Ta mieszanka rozmaitych motywów i inspiracji wyraża się częstokroć w kiczu. [...] Kiczu — to znaczy użycia motywów wampiryzmu nie przetrwanego w tyglu sztuki, nie poddanego obróbce artystycznej, lecz często pożytkowanego jedynie dla budzenia grozy i przerażenia oraz wzmagania tych efektów za wszelką cenę¹².

Diagnoza badaczki na temat kondycji ważnego dla romantyzmu (i nie tylko) motywu w kulturze, której jesteśmy aktywnymi uczestnikami, nie napawa optymizmem. Wampir przyswojony przez nowoczesną kulturę popularną uzyskał

¹² M. JANION: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008, s. 9—10.

nowe atrybuty, co powoduje konieczność zdefiniowania go na nowo w tej konkretnej sferze kultury. Oczywiście nie można powiedzieć, że popkulturowy krwiopijca jest całkowicie nowym wytworem. Ma wiele wspólnych cech z ludowymi wyobrażeniami tej postaci oraz korzysta z licznych wizualnych rozwiązań zaproponowanych przez romantyzm. Według Krystyny Walc wampir w kulturze popularnej to:

Jedna z najpopularniejszych postaci literatury i filmu grozy. [...] Tradycyjna literatura i film „wampiryczny” wypracowały realizowany z większymi lub mniejszymi odstępstwami schemat fabularny, który wypełniają takie wątki, jak przybycie nieświadomego niebezpieczeństwa bohatera do siedziby wampira [...], osiedlenie się potwora w nowym miejscu [...], napadanie i uśmiercanie kolejnych ofiar [...], seria tajemniczych zgonów, odkrycie lub podejrzenie co do ich przyczyny [...], wytropienie siedziby wampira, ujęcie i unicestwienie go. [...] Dzisiejsi twórcy starają się „odświeżyć” omawiane wątki m.in. przez uwspółcześnianie realiów¹³.

Owo uwspółcześnianie wątków polega przede wszystkim na dostosowaniu go do realiów naszej epoki. W tej konwencji wampiryzmem można zatem zarazić się poprzez kontakt z bakterią (*Szatański plan Drakuli*), krew ludzka może zostać zastąpiona zwierzęcą (*Krwawa uczta*), kły zastępuje się na przykład nożykami (*Imperium lęku*). Zmianom zostaje poddana także kwestia rozmnażania się wampirów. Obok tradycyjnego ukąszenia mogą pojawić się wampirze jaja (*Nekroskop*) lub też wampiry zdolne są do czynności seksualnych i rozmnażają się jak ludzie (*Pielgrzymka Clifforda M.*). Kolejnym ciekawym przesunięciem w sylwetce współczesnego wampira w odniesieniu do tradycyjnego wzorca jest to, że

¹³ K. WALC: *Wampir*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. ŻABSKI. Wrocław 2006, s. 632–634.

tworzą one rodziny lub gromadzą się w klany (*Zmierzch*). Wymieniłam oczywiście tylko kilka możliwości zmian w obrębie mitu wampira w kulturze współczesnej, aby tylko zasygnalizować, w jakim kierunku owe zmiany podążają. Trudno mówić teraz o jakimś stałym obrazie krwiopijcy ze względu na wiele indywidualnych rozwiązań fabularnych, charakterologicznych i psychologicznych. Myślę, że każdego współczesnego wampira należałoby omawiać osobno, by móc go w pełni scharakteryzować.

Zjawiskiem, któremu chciałabym poświęcić swoją uwagę w dalszej części artykułu, jest obecność motywów wampirycznych we współczesnym komiksie. Dziwić może to, że komiks operuje motywami grozy, podczas gdy w świadomości społecznej kojarzony jest raczej jako tekst kultury przeznaczony dla młodego odbiorcy, w którym motywem przewodnim jest walka dobra ze złem. Nieskazitelnii superbohaterowie od lat ścierają się z demonicznymi mocami ciemności. Wszystko zmieniły, przede wszystkim, okoliczności historyczne — przeżycia związane z II wojną światową stały się powodem do tego, aby komiks podjął tematy seksu, sadyzmu, grozy, ambiwalencji moralnej, siły zła, bezładu świata i terroru.

Po zakończeniu wojny trudno było zaproponować czytelnikom taki rodzaj komiksu, który przyjęliby z entuzjazmem. Gdy opadł patriotyczny zapał, stracili oni zainteresowanie przygodami odzianych w trykoty superbohaterów [...] czytelnicy poszukiwali lektur, które współbrzmiałyby z ich niepokojem¹⁴.

Największy wkład w wykorzystaniu wymienionych przeze mnie tematów w komiksie ma wydawnictwo Educational Comics. Ideą wydawnictwa, która obecna jest w nazwie, było edukowanie społeczeństwa poprzez odejście od nierealnych

¹⁴ J. SZYŁAK: *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk 2009, s. 45.

superbohaterów, a zbliżenie siebie i czytelnika do ciemnych sfer człowieczeństwa oraz mechanizmów rządzących współczesnym światem.

EC Comics wypuściło na rynek wiele serii zeszytów z historyjkami obrazkowymi, zawierających opowiadania grozy, opowieści wojenne, kryminały i romanse [...] Tym, co łączyło te publikacje, była wysoka jakość rysunków, poczucie humoru, które zdradzało skłonność do makabry [...] oraz dobre scenariusze, osnute na interesujących fabułach i przedstawiające charaktery bardziej skomplikowane niż superbohaterowie [...] Rysownicy związani z EC Comics zaproponowali swym odbiorcom brutalną wizję świata [...] Makabra zastąpiła tu nastrój tajemnicy i niesamowitości¹⁵.

Tak powstały komiksy, które sytuują się we współczesnej kulturze obok filmów i literatury grozy. Dzięki takiej zmianie poetyki w narracji obrazkowej mogły pojawić się ociekające krwią wampiry. Kamil Śmiałkowski, polski publicysta komiksowy i filmowy w swoim leksykonie wampirów pisze:

Historyjki obrazkowe od lat chętnie i z dużą graficzną różnorodnością zajmują się tematem krwiopijców, wszak wystające z ust przerośnięte kły prezentują się na obrazku bardzo atrakcyjnie. Każdy z trzech największych rynków komiksowych podszedł do ich tematu na swój sposób: w Europie komiksy o wampirach najbardziej przypominają fabuły znane z kina czy literatury: to po prostu samodzielne, klimatyczne opowieści [...]. Amerykanie nadzwyczaj łatwo wchłonęli krwiopijców do swych superbohaterskich tytułów [...] Blade czy nawet sam Dracula [...] nie raz przeżywali wspólne przygody ze Spider-Manem, Dardevilem czy X-Menem¹⁶.

¹⁵ Ibidem, s. 45–46.

¹⁶ K.M. ŚMIAŁKOWSKI: *Wampir. Leksykon*. Bielsko-Biała 2010, s. 121.

Komiksy grozy cieszą się zatem dużą popularnością w krajach, gdzie ten gatunek jest żywotny. Na szczęście Polska także ma swój wkład w tej dziedzinie i właśnie dlatego w tym miejscu chciałabym się przyjrzeć sylwetce wampira, jaką wykreował w swoim komiksie, zatytułowanym *Przebiegłe dochodzenie Ottona i Watsona. Romantyzm*, Janusz Gawronkiewicz, Postaram się prześledzić to, w jaki sposób dziewiętnastowieczni wampiryczni mistrzowie zostali ukazani jako krwiopijcy¹⁷.

Czytając/oglądając komiks w *Prologu*, pośród nocy przenosimy się do Warszawy, gdzie na cmentarzu dwójka mężczyzn prowadzi ekshumację. Nie wiadomo do końca kogo, lecz całe przedsięwzięcie jest koordynowane z najwyższego szczebla, czyli Ministerstwa Kultury. Nowy minister ma jakiś plan, w którego szczegóły czytelnik zostaje wprowadzony później. Na uwagę zasługuje kreacja przestrzeni — od samego początku Warszawa jest „rysowana” w konwencji znanej nam z filmu i literatury grozy: ciemna noc, deszcz, mężczyźni w ciemnych garniturach, zwłoki w worku ociekającym błotem. Wszystko to wytwarza aurę tajemnicy i podsycia ciekawość. Wraz z nastaniem ranka wszystko znika z pola widzenia czytelnika. Pojawia się natomiast dwójka głównych bohaterów. Zblazowany detektyw w ciemnych okularach — Otto Bohater oraz zagorzały bezimienny miłośnik dziewiętnastowiecznej literatury. Spacerując wspólnie po Warszawie, która w świetle dziennym nadal wygląda jak jedna wielka ruina, bohaterowie rozmawiają o kondycji polskiej sztuki. Podczas wizyty w księgarni Otto Bohater wraz ze swoim, jak się okazuje, sąsiadem wspominają postać Aptekarza¹⁸, który

¹⁷ *Romantyzm* Janusza Gawronkiewicza pod kątem obecności tradycji romantycznej analizuje także M. Bąk, która zastanawia się nad sposobem wykorzystania w komiksie cytatów z tekstów Adama Mickiewicza w referacie: „My wszyscy z Niego...”. Nawiązania do Mickiewicza w polskiej literaturze współczesnej, wygłoszonym na Pekińskim Uniwersytecie Języków Obcych 2.05.2016.

¹⁸ Komiks *Romantyzm* jest drugą częścią cyklu zatytułowanego *Przebiegłe dochodzenie Ottona i Watsona*. W pierwszej części zatytułowanej

wynalazł aparaturę do zamiany książek w płyn. Osoba, która wypila esencję, zna treść książki — czytelniczy wysiłek został zminimalizowany praktycznie do zera. To jedno wspomnienie otwiera drzwi konwencji science fiction — szalony naukowiec odkrył rewolucyjną metodę czytania w świecie przyszłości. Oprócz tego wynalazł kilka innych ciekawych rzeczy, które będą towarzyszyły Otto Bohaterowi podczas wycieczki po stolicy. Akcja przenosi się do kościoła, gdzie została zastosowana ta sama technika rysunku co w *Prologu* — ciemne wnętrza i sypiące się mury oraz niezidentyfikowany hałas, który początkowo powiązany został z remontem podziemi. Nasi bohaterowie opuszczają ciemne mury kościoła i udają się do swoich mieszkań, gdzie zaskakuje ich informacja, przerywająca wszystkie inne programy, o następującym brzmieniu:

Lecz dziś jest historyczny dzień w dziejach naszej sztuki, dzień przełomowy! Nasi Mistrzowie wrócili! Przybyli do nas wprost z czasów romantyzmu, najwspanialszej epoki w dziejach naszej kultury!¹⁹

Wiadomość została opatrzona następującym komentarzem ministra kultury:

[...] Wskrzesiliśmy Ich, korzystając z prasłowiańskich, można rzec, metod wspartych najnowszymi zdobyczami nauki w dziedzinie genetyki. Oto najważniejszy element, tak zwany wskrzeszac. [...] Nasza technologia umożliwia wskrzeszenie niekompletnego ciała. Najważniejsze są oczywiście czaszki. [...] Nawet usunięcie lub zniszczenie wskrzeszacza nie spowoduje unicestwienia. Mistrzowie są praktycznie

Esencja pojawia się postać Aptekarza oraz wspomniany w *Romantyzmie* wątek zamiany książek w płyn przeznaczony do „wypijania treści” klasycznych dzieł literatury światowej.

¹⁹ J. GAWRONKIEWICZ: *Przebiegle dochodzenie Ottona i Watsona. Romanizm*. Warszawa 2007, s. 16.

nieśmiertelni. Chyba że przydarzyłby się nieszczęśliwy wypadek ze sztachetą albo z wykałaczką. Ale to przecież niemożliwe. Bardzo na Mistrzów uważamy. Zresztą nie mogę o tym mówić. To tajemnica państwowa²⁰.

Kwestią wartą uwagi jest to, dlaczego nowy minister kultury powołał do drugiego życia dziewiętnastowiecznych artystów. Wyjaśnia nam to gospodarz programu informacyjnego w słowach: „Po doświadczeniach na tamtym świecie Mistrzowie na pewno będą tworzyć jeszcze lepiej, jeszcze bardziej wzruszająco i poruszająco!”²¹. Wiemy już w tym momencie, dlaczego Mistrzowie nie mogą w spokoju spoczywać w swoich kryptach. Muszą pospieszyć na ratunek podupadłej kulturze.

Pomimo zastosowania najnowocześniejszych metod genetycznych Poeta, Kompozytor i Malarz nie wyglądają tak, jak za czasów swojej pierwszej egzystencji — są bowiem wampirami. Dodatkowo nie realizują mitu wampirycznego w kwestii aparycji, jaką zapoczątkował lord Ruthwen. Daleko im do salonowych elegantów i dandysów o nieskazitelnym wyglądzie, bladej cerze, przykuwających uwagę oczach i dwóch rzędach równych, lśniących białych zębów.

Wygląd wskrzeszonych przypomina raczej wampira, którego Michał Wolski nazwał „nieestetycznym”, charakteryzując go następująco:

Jest [to — PS] potraktowanie go [wampira — PS] w pewnym sensie *à rebours*, poprzez wykorzystanie konotacji turpistycznych, kojarzących się z rozkładem i zepsuciem; [...] Wampiry tak konstruowane nie zachwycają nieskazitelnym pięknem lub wyuzdaną seksualnością, ich egzystencja i powierzchnowość będą natomiast epatować brzydotą. [...] Tak rozumiany wampiryzm przeciwstawia brzydotę swego ro-

²⁰ Ibidem, s. 17.

²¹ Ibidem.

dzaju „szczeroci” związanej ze swoim wizerunkiem; nie implikują odniesień do — niewygodnych dla odbiorcy — kulturowych tabu związanych z erotyzmem lub cielesnością, żadnych bowiem nie reprezentują²².

Wampiry narysowane przez Gawronkiewicza są całkowicie pozbawione seksualności. Sytuują się na drugim biegunie fantazmatu, który może reprezentować doskonale piękno i odstręczającą brzydotę. Samo powstanie wampirycznych mistrzów nie jest realizowane zgodnie z tradycyjnie przyjętym porządkiem z wierzeń ludowych, który przeszedł do romantyzmu. Nie „rodzą” się oni poprzez ukąszenie innego wampira. Zastosowane nowoczesne metody genetyczne i odpowiednio skonstruowane przez człowieka narzędzie wytwarza nieumarłych. Możemy tutaj dostrzec „uwspółcześnienie” dawnego fantazmatu — w służbie wampiryzmu pojawiła się nauka, a człowiek zyskał przy jej pomocy możliwości „stwarzania” wampirów. Nie jest to nowością w kulturze popularnej, lecz jest sporą zmianą w odniesieniu do tradycyjnie pojętej figury wampira.

W dawny mit wampira wpisuje się natomiast dieta mistrzów — żywią się, staroświecko, krwią ludzi. Ciekawą innowacją jest, że atakują tylko mężczyzn, a nie piękne dziewczęta, jak bywało to dawniej. Zdają się w ogóle nie zwracać uwagi na aparycję swoich ofiar przed konsumpcją. Kompozytor, być może Fryderyk Chopin, zyskał natomiast pewną nadnaturalną zdolność, którą jest możliwość hipnotyzowania potencjalnych ofiar dzięki grze na fujarce z ludzkiej kości. Dzięki temu minimalizuje swój wysiłek w dbaniu o pożywienie praktycznie do zera. Ofiary same do niego przychodzą poprzez zaspokojenie ich wewnętrznej potrzeby, jaką jest piękna muzyka. W opisanym przeze mnie aspekcie wampir Fryderyk wpisywałby się w pewien sposób w dziewiętnastowieczny literacki fantazmat wampira — dzięki znajomo-

²² M. WOŁSKI: *Wampir w i w i s e k c j a...*, s. 117.

ści ludzkiej natury i jej potrzeb potrafi przyciągnąć do siebie ofiarę, która nie jest w stanie wyczuć zagrożenia zaaferowana czerpaniem przyjemności płynącej z zaspokajania pragnień.

Niewielkim zmianom został poddany tryb życia krwio pij-ców. Gawronkiewicz zrezygnował z trumny na rzecz podziemnych, pełnych brunatnych ścieków, ciemnych kanałów, gdzie mistrzowie ukrywają się przed światem. Nie muszą nawet wychodzić pod osłoną nocy, gdyż ofiary są im dostarczane do rzeczonych kanałów przez ludzi ministra kultury. Wampiryczny fantazmat nie wypełnia się do końca także przez to, że ugryzienie romantycznych mistrzów nie powoduje przemiany w wampira. Ofiary po ukąszeniu ulegają przyspieszonemu rozkładowi — wyglądem przypominają zombie, lecz ich życie kończy się wraz z atakiem wampira, a ciała toną w basenie ze ściekami.

Kolejną kwestią wartą prześledzenia są jeszcze możliwości zgładzenia wampirycznych mistrzów. Gawronkiewicz odwołuje się w tym względzie zarówno do wierzeń ludowych, jak i „współcześnie” pojawiających się konwencji realizacji mitu wampirycznego w kulturze. Otto Bohaterowi udaje się zgładzić mistrzów za pomocą wbicia zapalki lub też drewnianego znaku w ich serca oraz późniejsze podpalenie „ciał”. Dodatkowo, odrywając wskrzeszacz od palących się kości, uniemożliwia ponowne zmartwychwstanie mistrzów. Swoją technologiczną zdobycz (ów wskrzeszacz) w czasie akcji ratunkowej w podziemiach wykorzystuje do własnych celów...

Wniosek, który krystalizuje się po tej krótkiej analizie, jest interesujący. Janusz Gawronkiewicz w swoim komiksie tworzy indywidualną realizację mitu wampira. Żaden ze wskrzeszonych mistrzów nie daje się wpisać całkowicie i bez zastrzeżeń w znane w kulturze realizacje fantazmatu wampira. Rysownik, zgromadziwszy sporą wiedzę na temat tego motywu, swobodnie operuje wieloma wątkami i cechami krwio pij-ców, które oprócz tego stara się redefiniować w określony sposób. Dodatkowym atutem całego tekstu jest to, że używając tylu „rekwizytów” kojarzonych w świadomości

mości społecznej z XIX wiekiem, sugeruje czytelnikowi, iż będzie obcował na kartach komiksu z romantycznymi wampirami. Jak udało się nam zaobserwować, nie jest tak do końca. Wampiry z *Przebiegłego dochodzenia*... nie są tak naprawdę „wyjęte” z romantyzmu, choć mają z takowymi cechy wspólne. Rysownik tworzy więc postacie, których nie udało mi się wpisać w pełni w żaden schemat. Nie jest to całkiem nowy fantazmat, ponieważ, jak wykazałam, korzysta z wielu konwencjonalnych „chwytów” grozy. Głównym atutem wampirycznych kreacji jest właśnie podjęcie gry ze znanymi konwencjami, co owocuje próbą dodania do galerii wampirów nowych bohaterów, którzy mają potencjał, by na dłużej zagościć w pamięci i świadomości uczestników współczesnej kultury, która może nie jest w fazie totalnego upadku, jak to rysuje Janusz Gawronkiewicz.

Bibliografia

- CIEŚLA-KORYTOWSKA M.: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1997.
- GAWRONKIEWICZ J.: *Przebiegłe dochodzenie Ottona i Watsona. Romantyzm*. Warszawa 2007.
- GEMRA A.: *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*. Wrocław 2008.
- JANION M.: *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2006.
- JANION M.: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk 2008.
- PETOIA E.: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Tłum. A. PERS. Kraków 2003.
- SZYŁAK J.: *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk 2009.
- ŚMIAŁKOWSKI K.M.: *Wampir. Leksykon*. Bielsko-Biała 2010.
- WALC K.: *Wampir*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. ŻĄBSKI. Wrocław 2006.
- WOLSKI M.: *Wampir w iwiasekcja. Wyobrażenia krwiopijców we współczesnej kulturze*. Wrocław 2014.
- ZWOLIŃSKA B.: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej*. Gdańsk 2002.

Resurrection of masters — the second, vampiric, incarnation of Polish Romantics

S u m m a r y

This article attempts to analyse the motif present in culture, that is the character of a vampire who appeared in the comic book *Romanticism* by Janusz Gawronkiewicz. In the first part, an attempt has been made to explain why the phantasm of the vampire became of such great interest to Romanticists, despite the fact that they were fully aware that vampires do not exist in reality.

In the second part, I have tried to sketch the main and most important alteration that they made in this character, which makes it possible to locate the vampire in the mainstream of Dark Romanticism. I have also made an attempt to compare Romantic creation with information about bloodsuckers, gathered by folk culture.

In the third part, I have been aiming for demonstrating how the vampires brought back to life from the 19th century implement the vampire myth both in relation to the Romantic phantasm as well as to contemporary phantasms, and for drawing conclusions from my analysis.